

Testo e gesto

ANNALaura e GIULIO LEPSCHY

D—1. DESIDERIAMO ACCENNARE AD ALCUNI DEI SENSI DIVERSI IN CUI VIENE USATO IL TERMINE **TEATRO** (E DESIGNAZIONI EQUIVALENTI IN ALTRE LINGUE). E IN PARTICOLARE AGLI ASPETTI CHE SEMBRANO IMPLICARE RAPPORTI FRA IL **TEATRO** E IL **LINGUAGGIO**, E A COME LO STUDIO DEI FATTI TEATRALI RICHIEDA LA CONSIDERAZIONE DI QUESTIONI LINGUISTICHE.

—2. Notiamo che nel titolo del nostro convegno non compare il termine **teatro**, ma bensì **spettacolo**. Per gli studiosi della nostra generazione (cioè nati nella prima metà del secolo scorso) il teatro apparteneva alla **letteratura**. La letteratura tradizionalmente aveva i suoi **generi**, e fra questi si trovavano, accanto a liriche, poemi, romanzi, trattati ecc, anche **commedie** e **tragedie**. Era normale che gli autori della nostra letteratura (da Ariosto a Machiavelli, ad Alfieri, a D'Annunzio, a Pirandello, fino ai contemporanei) scrivessero, insieme alle loro 'normali' opere letterarie, anche opere **teatrali**.

—3. E' nel corso degli ultimi decenni che il **teatro** è stato visto come un fenomeno distinto dalla letteratura. Questo si manifesta anche nell'uso di designazioni diverse, quali **spettacolo**. Il rapporto fra autore, attore e regista è venuto cambiando, e con esso il modo stesso in cui è concepita un'opera teatrale.

—4. Cominceremo con Marco Paolini, uno dei maggiori uomini di teatro italiani contemporanei. Il 21 giugno scorso a Londra Paolini ha tenuto un seminario (o forse dovremmo dire uno spettacolo) sotto gli auspici dell'IGRS (Institute for Germanic and Romance Studies). In questa occasione Marco Paolini, in carne ed ossa, ha presentato scene inedite (o semi-inedite) in DVD, in cui compariva lui stesso come attore che 'recita la parte' di un personaggio creato da un autore francese. Già questo spiazzava il pubblico, che si trovava a partecipare a un complesso, e semioticamente irrisolto, gioco delle parti.

Uno dei punti di partenza del seminario era la distinzione (o forse la contrapposizione) di testo scritto e parlato, e la centralità del parlato rispetto allo scritto, ovvero l'incontrastato predominio dell'attore nella sua fisicità, con il prevalere della voce, della mimica, del gesto, del movimento, rispetto al linguaggio inteso nel senso dei linguisti, parole da ascoltare (o da leggere).

Un esempio offerto da Paolini è stato il suo 'Ritratto' di Meneghella, da poco pubblicato, con Carlo Mazzacurati, per Jolefilm. Il DVD era unito a un testo scritto, che si presentava in forma di volume. Questo scritto, diceva Paolini, aveva provocato un po' di delusione da parte di Meneghella, che aveva poi invece apprezzato la versione audio-visiva. E questo esempio era usato da Paolini per confermare il valore essenziale dell'**oralità** rispetto alla scrittura, l'importanza imprescindibile della **voce** e del **corpo** nella loro fisicità, rispetto alla lingua in senso stretto (strutture fonologiche, morfo-sintattiche, semantiche).

—5. I termini stessi con cui si designano le attività che si svolgono sulla scena (o sulla piazza, sulla strada, o dovunque abbia luogo un evento di natura teatrale), non sono chiari ed univoci. Parole come **recitazione** si rivelano singolarmente ambigue e polivalenti, e non specificano i loro rapporti con nozioni come **mimica**, o **gesto**, e la dinamica dei movimenti e della voce. I problemi pertinenti toccano anche le distinzioni, particolarmente delicate e complesse, fra scritto e parlato, e le implicazioni semiotiche postulate da tali distinzioni.

Per un primo approccio, anche terminologico, rinviamo a due sintesi di un nostro amico e coetaneo, professore di storia del teatro a Firenze, Cesare Molinari. Una di queste sintesi è *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale* (scritto con Valeria Ottolenghi, Firenze, Vallecchi, 1979), in cui si chiariscono le nozioni di **teatro**, **testo**, **spettacolo**, **rappresentazione**, **interpretazione**, e si illustrano i tentativi di classificare la fenomenologia di ciò che accade a teatro: la **gestica**, la **mimica**, la **coreografia** (o **prosemica**), la **cinesica**, la **parola** (nei suoi aspetti linguistici e paralinguistici, compreso ciò che si raccoglie normalmente sotto il termine **dizione**).

L'altra sintesi è un fortunato volume della Biblioteca Universale Laterza, *L'attore e la recitazione* (Roma-Bari, Laterza, 1992, che citiamo dalla quarta edizione del 2000). Qui si accenna anche alla storia di queste nozioni e al formarsi, in ambienti ed epoche diverse, di categorie quali **attore**, **comico**, **player**, **showman**, **Schauspieler** ecc.

—6. Abbiamo la sensazione che ci sia ancora spazio per uno studio storico approfondito di queste nozioni, dal punto di vista teorico, e anche di più da quello di una analisi precisa e documentata di come esse siano state usate nelle nostre tradizioni culturali.

A noi interessa particolarmente questo **rapporto** fra, da un lato, il **linguaggio** (cioè l'uso della parola come la intendono i linguisti), che si manifesta in testi costituiti linguisticamente in senso stretto; e dall'altro la **mimica**, il **gesto**, il **movimento** nella loro fisicità corporea che si trova al centro di tanti aspetti del teatro contemporaneo. Già Cicerone del resto parla di *actio quasi corporis eloquentia*, e *quasi sermo corporis*.

Questo non è però il momento per affrontare tali questioni, e ci limiteremo a commentare qualche esempio, ricavato dalla folta lista di testi che, fin dal Rinascimento, si occupano del gesto e della mimica, della fisiognomica e delle tecniche di recitazione degli attori.

—7. Un celebre attore italiano dell'Ottocento, l'ebreo Gustavo Modena (nato a Venezia nel 1803 e morto nel 1861), fu molto noto anche come patriota, mazziniano, e perseguitato dagli austriaci. Avevano grande successo, oltre alle sue recite teatrali, anche le sue interpretazioni dantesche, popolari perfino a Londra, in cui soleva modificare il testo di Dante in chiave patriottica e anticlericale. Nel XIV dell'Inferno, vv. 115–120, Dante scrive:

Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,
Non la tua conversion, ma quella dote
Che da te prese il primo ricco patre!

Ma il Modena, provocando l'entusiasmo del pubblico, leggeva 'di quanto mal fu matre, / e la tua conversion, e quella dote' (Grandi, 1968, p. 173).

Gustavo Modena era uno di quegli attori che preferivano le parti 'ove è più da fare che da dire' (Bonazzi, 1844, p. 14). Nei repertori correnti (per es. Larousse, *Enciclopedia Universale Rizzoli*, 1984, s.v.) si legge che 'la sua arte, tesa alla ricerca del vero e del razionale, anticipa dottrine e teoriche teatrali del XX secolo'.

Un esempio del gestire di Modena si trova nella sua interpretazione del Diacono Martino, nell'Adelchi di Manzoni (atto II, scena III):

[...] tutto tacea; null'altro / che i miei passi io sentiva [...] o, sul meriggio, / tocchi dal sole, crepitar del pino / silvestre i conì. Andai così tre giorni;

Luigi Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, 1844 (1884, II ed.), p. 30 nota 1, osserva che

Qui Modena appressava agli orecchi le punte delle dita riunite insieme, e lievemente scostandole e riavvicinandone, significava lo schiudersi delle capsule del pino.

La descrizione **verbale** dei gesti fa naturalmente pensare all'**ecfrasi**, e ci ricorda quanto scarse siano le informazioni di cui disponiamo sulla mimica degli attori, e quanto sarebbe utile una raccolta sistematica delle testimonianze disponibili.

Naturalmente sarebbe desiderabile anche raccogliere gli esempi di ecfrasi della gestualità, se così si può dire, impliciti nel testo stesso, invece che riferiti alle interpretazioni imposte al testo dai suoi interpreti. Shakespeare è particolarmente sensibile a questi aspetti. Per esempio, nell'*Othello* (Atto II, scena I) Iago osserva parlando di Cassio:

it had been better you had not kissed your three fingers so oft,

E alla fine (Atto V, scena II) Otello si suicida guidando, per così dire, l'attore a compiere i gesti necessary, con la drammatica inevitabilità del deittico:

And say besides, that in Aleppo once,
Where a malignant and turban'd Turk
Beat a Venetian and traduced the state,
I took by the throat the circumcised dog
And smote him thus.

Per fortuna qui il deittico viene da me **citato**, e non usato. Quello che avviene a un convegno (come sulla scena) non è mai **realtà**, ma sempre **finzione**.

Qui vogliamo aggiungere alcune osservazioni dell'ingegner Gaetano Suzzara, 'I.R. impiegato alla contabilità centrale di Stato in Milano', autore di un trattato *Della declamazione italiana*, pubblicato nel 1844. L'opera, di straordinario interesse, è divisa in trenta **articoli**, o sezioni, fra i quali segnaliamo in particolare quelle dedicate a **voce** e **pronuncia** (art. VII), con istruttive osservazioni sulle pronunce regionali; alla **gesticolazione** (art. X), o **gesteggiare** ('non solo il gesto è favella, ma una favella più d'ogni altra energica, chiara e commovente [...] troveremo l'eloquenza del gesto gareggiare con quella della lingua, e spessissimo superarla'); al **monologo** (art. XXIII) e all'**interrotto discorso** (art. XXIV), in cui si esaminano le tecniche dello **scegnimento**, l'uso dei puntini **sospensivi** e **interrompitivi**, delle **lineette** (**interlinee** o **interlineamenti**), e si auspica (p. 236, n. 1) la pubblicazione di 'un qualche trattato di convenzioni sull'**ortografia drammatica**'. (Si veda oggi il *Drama Handbook* di J.Lennard e M.Luckhurst, OUP, 2002, in cui si accenna anche alle convenzioni ortografiche usate per segnalare l'andatura della voce nella recitazione).

Ci ha colpito una nota di Suzzara (pp. 248–9) riguardo ad un uso 'marcato', per così dire, del silenzio, che consiste non già nell'**assenza** di un segno, bensì nella presenza di un segno zero:

Produce un effetto significantissimo quel vedere l'attore in giocosa occasione partire in punta di piedi **silenzioso**, **additando siffatto** silenzio col'appressare ritto alle proprie labbra il dito indice, quasi in atto di **pronunciare** a se stesso il *zitto zitto*. [grassetti nostri]

A questo si aggiunge un'altra osservazione (p. 249, n.1):

Shakespeare, onde indicare mediante un **gesto** significantissimo e **taciturno** la dolorosa separazione fra due amici, fa ad uno di essi (*Mercante di Venezia*, alla scena I, atto III) piangere e volgere altrove il viso, porgere dietro di sé una mano all'altro, che gliela stringe colla più viva commozione, così sestandosi fra loro. Cosa può immaginarsi di più patetico ed **eloquentissimo silenzio** in consimil situazione? [grassetti nostri]

Si tratta del passo del *Mercante* (in realtà atto II, scena VIII) in cui Salerio descrive la separazione di Antonio da Bassanio:

And even there, his eye being big with tears,
Turning his face, he put his hand behind him,
And with affection wondrous sensible
He wrung Bassanio's hand, and so they parted.

—8. Per concludere, citeremo un altro esempio con cui l'amico Nicola De Blasi ha illustrato, in modo interessante e stimolante, il nesso fra linguaggio verbale e gestualità.

Come è noto la parola *ciao* deriva dalla forma veneziana per *schiaivo*. Formula di saluto dunque, col valore di 'servo suo'. Ricordiamo l'analogo uso di *servus* 'salve' in Austria e in paesi dell'Europa orientale. Quando si comincia a cercare di precisare la situazione si incontrano peraltro vari problemi.

Le espressioni della famiglia di *servo*, *servitore*, *schiaivo* ecc. compaiono spesso in formule di saluto e di cortesia. Si veda, per es., s.v. *schiaivo* in Battaglia, §8:

Tiziano, 28: Restami solo il pregare Vostra Eccellenza ad tenermi in sua bona grazia, che veramente io gli son servitore di cuore e schiaivo.

e

A. Verri (Il Caffè, 60 [1764–6]): e terminamo sciogliendo uno 'schiaivo', sprigionando un 'addio', lasciandovi un carissimo.

Si vedano informazioni pertinenti in Cortelazzo-Zolli, DELI, s.v., con nutriti rinvii. Come prima attestazione italiana della forma moderna viene citato Verga (1884), ma precedentemente si trova un esempio in un testo inglese del 1819 citato da G. Cartago.

Forme diverse, anteriori (ma non propriamente 'italiane'), si trovano nel Dizionario veneziano del Boerio (1829): *schiao* (pron. *s'ciao*); nel Dizionario milanese del Cherubini (1814; 1839–56): *ciao* e *ciavo*; nel Dizionario piemontese del Sant'Albino (1859): *ciao* e *s'ciao*. In Goldoni si trova *schiao* (da pron. *s'ciao*).

De Blasi, in un lavoro recente (negli Atti del Convegno 'La letteratura del mare', [2004], Salerno Editrice, Roma, 2006) fa anche un'altra osservazione interessante. Nel celebre testo di Andrea De Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* (1832) troviamo due gesti di cui è interessante mettere in rapporto la descrizione.

Il primo (p. 270) è il gesto del **salutare**, che ha due forme:

- (a) Palma della mano alzata verso il volto ed oscillante a direzione dell'interlocutore. Questo gesto che presso gli esteri abitanti il Nord dell'Europa dinota il chiamare [...] presso di noi dinota il saluto che si fa, tanto nel vedere una persona, quanto nel licenziarsene [...]
- (b) Dita oscillanti, come nell'atto del chiudere e dell'aprire, la palma piatta. Questo gesto frequentissimo fra di noi, non è che il diminutivo del precedente.

Il secondo (p. 272) è il gesto dello **schiaivo**:

Polsi l'uno incrociato sull'altro, con le mani rovescie, sian distese, sian in pugno. Come in questa posizione sogliono essere legati gli schiavi, così contraffaccendola, ed aggiungendovi la testa un poco china, ed il volto corrispondentemente afflitto, dinoterà uno che si trova in schiavitù.

Ora, si resta colpiti dal fatto che il gesto del **salutare** (*fare ciao*) si ottenga proprio alzando all'altezza del volto le mani che erano tenute abbassate nel gesto dello **schia-vo** (*s'ciavo, s'ciao*). La parola (*s'ciao, ciao*) pare derivare proprio dal **gesto** (ancora più che dal nome) dello schiavo. E De Blasi acutamente sottolinea che l'espressione corrente (soprattutto nel linguaggio infantile, chiedendo ai bambini di salutare) è proprio **fare ciao**, piuttosto che **dire ciao**.

Un bell'esempio di *How to do things with words*, per usare il titolo di Austin: 'quando dire è fare', o, se preferite, 'quando fare è dire'. Il saluto può essere un gesto, o una parola, o entrambi insieme, nel caso di *ciao* in maniera diacronicamente simbiotica.